

Аутоэротическая асфиксия, или «Собачий кайф» (по поводу «вампирского» номера журнала «Синий диван»)¹

— Нет, я никого не ищу; мне только странно, что на сегодняшнем бале я вижу упырей!
— Упырей? — повторил Руневский, — как упырей?
— Упырей, — отвечал очень хладнокровно незнакомец. — Вы их, Бог знает почему, называете вампирами, но я могу вас уверить, что им настоящее русское название: упырь, а так как они происхождения чисто славянского, хотя встречаются во всей Европе и даже в Азии, то и неосновательно при держиваться имени, исковерканного венгерскими монахами, которые вздумали было все переворачивать на латинский лад и из упыря сделали вампира. Вампир, вампир! — повторил он с презрением, — это все равно что если бы мы, русские, говорили вместо привидения — фантом или ревенант!

А. К. Толстой. Упырь (1841)

Что может дать, слепцы, вам этот свод пустой?

Шарль Бодлер. Слепые.

1. Место вампирологии в Российской академии наук

Трудно, пожалуй, защитить диссертацию по вампирам в Институте философии, даже если обозначить область знания *Vampire Studies*. Мы не в Гарварде. Но если назвать это изучением «господствующих образов и мифов массмедиа», можно и проскочить — по сектору эстетики, например. Особенно если связать столь spectacularную тему с уже легитимными направлениями современной философии — разработками альтернативных моделей рациональности, анализом нетрадиционных способов восприятия и описания чувственного мира,

¹ Синий диван. Философско-теоретический журнал / Под ред. Е. Петровской. № 15. М.: Три квадрата, 2010. Тема номера: Вампиры.

переосмыслением природы образов, изучением роли медиа в производстве знания и т. д. Именно такими дерзкими заявками пестрят страницы недавнего номера «Синего дивана» (далее — СД).

Вампирическая проблематика действительно любопытна — для антрополога, социолога, эпистемолога, философа медиа. Инновативная, провокативная, в меру критическая. И ряду авторов номера ее действительно удалось небанально развернуть. Жаль, что преимущественно иностранцам. Общая проблема российских исследователей состоит в том, что ни одно из эксплуатируемых ими понятий: «образ», «письмо», «материя жизни», «аффект», «тело», «желание», нигде в их текстах не разъясняется и не проблематизируется. Предполагается, что это сделано уже кем-то другим — Бергсоном, Хайдеггером, Делёзом, Деррида, Подорогой... При этом говорится о чем угодно: о том же желании, коллективном бессознательном, о заражениях и пандемиях, об обмене кинообразами, «экзистенциальных» различиях между видами монстров, «эпистемологических» характеристиках призраков, вампиров и зомби, мессианстве массмедиа и прочее, но только не о том, что делает все эти разговоры возможными и осмысленными.

В предисловии к номеру редактор СД предупреждает, что «речь идет не о “монстрах” самих по себе, а о том, как конструируется монструозность и чему она служит в культуре» (с. 5). Хочется сразу спросить, а что это значит «самих по себе»? Разве кто-то сегодня еще относится к вампирам столь натуралистично? Или СД решил вступить в полемику с готами? А как быть с утверждением Делеза и Гваттари, что они действительно «верят в вампиров»? Какова цена, которую заплатила отечественная вампирология, чтобы лишиться свой предмет «навязчивой макабричности»? Разве, несмотря на изменившиеся устройства записи, хранения и обработки дискурса, вампиры выполняют сегодня какие-то принципиально иные «культурные» функции по сравнению с еще недавними непросвещенными временами? Неужели подозреваемых в вампиризме и оборотничестве в XVI–XVII веках массово убивали за то, что они были кровопийцами и вервольфами «самими по себе»?

Однако не обратился ли сегодня сам образ вампира, в результате многовековой истории его репрессий, сопровождаемых развитием прикладных научных, философских, медицинских и правовых знаний, во что-то героическое и желаемое? Разве изгнанные через ворота картезианской науки средневековые бестии не вернулись через виртуальные окошки СМИ, кинематографа и электронных медиа, но уже в виде имманентных нашим потаенным желаниям и резонирующих с нашими непреодолимыми страхами образов? Разве вампиры, получив массмедийные тела, не стали даже более реальными и значимыми чем в конце XVIII века, когда их сердца еще протыкали осиновыми колами под доходчивые разъяснения ученых мужей?

Всё так. Но, как и в Средние века, здесь упускается нечто более существенное. Дело ведь не в вампирах и даже не в медиа. Дело в том, что эта тема продолжает резонировать отнюдь не только с нашими приватными страхами и желаниями. Поэтому, задаваясь вопросом о культурной функции монстров, мы не должны забывать о функциях самой культуры. А культура, прежде чем нейтрализовать и абсорбировать любую, пытающуюся ворваться в нее фигуру, долгое время исключает, репрессирует, гонит ее исторических двойников.

Так происходило до последнего времени и с вампирами. Еще у Брэма Стокера, автора «Дракулы», на протяжении доброй половины текста романа объясняется, почему невинная девушка Люси Westenра должна быть убита ритуальным способом, а оставшаяся половина посвящена тому, как силами науки, психиатрии и новых записывающих устройств стерилизовать ее коварного соблазнителя с неразвитым мозгом и виктимными признаками на ладонях. Примечательно, что и в Голливуде за почти вековую историю жанра вампир из непривлекательного иудея у Мурнау преобразился в рокового красавца и целую галерею кровососущих феминисток. Правда, и этот путь был полон поворотов вспять, запретов и умолчаний. Ибо у любой жертвы отпущения (как это убедительно показал Рене Жирар) есть две стороны — пагубная, чудовищная и благостная, спасительная. Прежде чем оказаться в Колоне, Эдип должен был обезуметь, ослепить себя, лишиться власти и быть изгнанным из общества. Речь идет о функции сакрализации жертвы. Именно это происходит уже лет двадцать с вампирами. У Стокера эта сакрализация носила еще не явный и противоречивый характер. Сегодня ее с лихвой восполняют все кому не лень, включая и авторов нашего «Дивана».

Но образ вампира — это вовсе не вампир, понимаемый в качестве известного кинообраза. Это нечто большее. Ведь образ — это «действие, которое производится телом»². Вопрос в том, какие тела производят подобные действия в истории и как они соотносятся с расхожими медиаобразами.

Ведущие вампироведы Москвы буквально заморожены открытием близости вампиризма и новой мифологии массмедиа. Мысль не новая, но действительно важная. Надо только иметь в виду, чем занята мифология. А занята она как всегда — сакрализацией насилия в обществе, сопровождаемого сокрытием его действительных истоков и действующих механизмов. Причем речь идет о насилии коллективном, лежащем в основании государства, права, этических норм и культурных институтов.

Ведь кто такой вампир *an sich selbst*? Страдающий эритропоэтической порфирией задохлик или страшный и ужасный Влад Цепеш, валашский воевода? Отнюдь. Вампир — это, прежде всего, фигура

² Ср.: Подорога В.А. Феноменология тела. М., 1995. С. 14 сл.

исключения, «козел отпущения», чьи жертвенные признаки, пусть и опосредованно, указывают на институты и технологии насилия, функционирование которых в современном обществе никто не оспаривал. Только современность вложила в эту область весь свой научный, культурный и массмедийный арсенал, тщательно маскируя способ и степень вовлеченности в обмен насилием агентов соответствующих институтов.

Слишком поспешно устрняя мифо-политическую и машинно-техническую генеалогию вампирической темы, редакторы СД не способны связать ее «содержание» ни с чем иным, кроме реального питания крови. Поэтому они его легко и отклоняют (в качестве «реального»), предлагая изучать вампиров на уровне воображаемого — «невидимых образов», «событий Дракулы» и прочих эвфемизмов агрессивного бессилия неолиберальной идеологии. Между тем речь идет только о символическом, вернее о возможностях изменения структур бессознательного в истории, которое позволило бы человеку удовлетворять свои желания без эксплуатации или уничтожения других людей.

Но при чем здесь вообще вампиры? Допустим, образ Дракулы действительно отражает природу и структуру новых медиа. Как отмечает наиболее яркий автор номера Драган Куюнжич, вампиры в кино наделены качествами пленки «Кодак» и поэтому представляют собой своего рода рефлексии новых медиа на самих себя, обнаруживая здесь неявную семиотическую структуру с ее специфическими медиакачествами. Вампиры бессмертны, как картинка на фотопленке, ну пока на нее не попадет яркий свет... Правда, принадлежат ли такие признаки вампиров, как отсутствие тени и отражения в зеркале, страх перед солнцем и т. д., к их фольклорным рудиментам или они были переняты ими на пороге XIX–XX столетий у новых технических аппаратов — вопрос дискуссионный. Для стокеровского Дракулы, к примеру, солнце еще не было смертельным. В фильме Мурнау — это уже главное оружие против вампира. Позднее вампирическая литература переняла этот топос у кино. Вообще интересен механизм взаимообмена кино и литературы, подобный диффузии живописи и фотографии в XX столетии. О первичности-вторичности здесь говорить неуместно. Скорее, стоит поставить вопрос фуккодиански — об общих социально-исторических условиях, которые сделали возможным и кино, и вампиров, и авангардное искусство, например. Сделали видимым то, что прежде было только говоримым, а то и немимым. Вопрос в том, как осуществляются ныне «когнитивные синтезы», т. е. что именно стало видимо и мыслимо благодаря новым медиа.

Во всяком случае упомянутая формула не оборачиваема. Возможно, вампир и нашел в кино свое наиболее полное и адекватное выражение, но современные медиа не сводимы к вампиризму, даже

«трансцендентальному». Это было бы действительно смешно. Кроме того, что они еще и «призраки», «оборотни», «франкенштейны» и вообще монстры, не живые, но и не мертвые существа, они прежде всего... машины. В качестве таковых они имеют собственную историю, свое устройство и служат определенным социальным и политическим целям. Это хорошо понимал признанный основатель философии медиа Вальтер Беньямин, когда указывал на странное подобие рефлекторных механизмов деятельности индустриального рабочего в общении с машиной и принципов азартных игр, которыми был захвачен городской повеса в условиях Второй французской империи³.

2. Трезвая Сосна

Удивляет разноречивость в оценках вампиризма у авторов журнала, который, конечно, нельзя списать лишь на счет плюрализма мнений. Здесь обнаруживаются взаимоисключающие позиции, изначально ставящие под сомнение возможность общего проблемного поля, а тем более какой-либо «науки». Каждый пишет о чем-то своем и во что горазд.

Так, трезвая среди опьяненных парами массмедийной вампирической крови Нина Сосна, оснащенная познаниями в Деррида, Джеймисоне и немецкой медиенвиссеншафт, отдает предпочтение призракам, связывая вампиров с идолами и соответствующей архаичной позицией в отношении природы видимого: «... если в явлении призрака что-то обещано, пусть и безличное, пусть в форме бессубстанционального материализма, то с идолом не связывается никакое ожидание или колебание: он не обещает ни свободы, ни развития, ни будущего... То, что есть в вампире, — это ничего не спрашивающая конкретность, непосредственность и определенность, которые не ищут никакого медиатора, а лишь очередную жертву» (с. 56–57).

Возможно, выбор исследовательницы выглядит недостаточно определенным, ведь в «навязчивости и мельтешении» призрака есть и нечто более внятное — стремление установить пределы круговорота насилия в обществе, часто выдаваемому за невинный обмен «онейрическими образами». Но близость Сосны древесной материи (*hylē*) позволила ей воспрепятствовать попыткам старших товарищей выстрогать из нее очередную буратину. В желании придать незримому форму расхожего мифологического образа она справедливо усматривает симуляцию присутствия, производство «неодушевленного и незаконно воспроизводимого объекта» (с. 56).

³ Ср.: Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера / Пер. с нем. С. Ромашко // Маски времени. СПб., 2004. С. 206 слл.

Во всяком случае, Сосна явно не разделяет, например, энтузиазма Аронсона по поводу вампирификации всей страны: «Фабрикация же содержания там, где его нет, симуляция тела там, где иссякли возможности для поддержания его существования, фактически говорят о навязывании “своего” и непризнании другого. Непосредственно заражая окружающих характером своей телесной организации, вампир не оставляет им никакого выбора и никакого будущего — иначе он не вампир» (с. 58).

3. Упыри, вурдалаки и комарики... Д. Голышко-Вольфсон

Дмитрий Голышко-Вольфсон больше симпатизирует зомби. Упрекая вампиров во «внеисторичности», он тем не менее указывает на беспрепятственное осуществление через их амбивалентную структуру пресловутых «биополитических технологий неolibерального капитализма» (с. 85–87). Жаль только, что в этой информативной статье не поясняется, как именно через индустрию наслаждений осуществляется биоконтроль и какое место в нем занимают исследования самого автора. Внеисторичность вампиров он обосновывает их приверженностью трансцендентному, идеальному и абсолютному. Это странно, ведь киновампиры сегодня, под влиянием новых тенденций и технологий, успешно мутировали во что-то вполне профанное. Так, в одном из последних голливудских фильмов на нашу тему «Daybreakers» (реж. П. и М. Спириг. Lionsgate, 2010) вампиризации подвергается все цивилизованное человечество, а кровь становится товаром, средством обмена и ставкой в рыночной конкуренции. Сохранившиеся «натуралы», напротив, маргинализуются и выпадают из общества⁴.

Надо отдать должное Голышке-Вольфсону: в отличие от Аронсона, он избирает более академическую тактику, помещая вампирологию в контекст *Monster Studies* и привлекая целый ряд модных исследований на эту тему. Проблема только в том, что книги, на которые ссылается культур-монстролог ограничиваются ни к чему не обязывающими феноменологическими различиями вампиров и зомби, а их обильное цитирование говорит разве что о наличии у автора массы свободного времени⁵.

⁴ В конце фильма главный злодей, глава корпорации по производству эрзац-крови для людей-вампиров, цинично заявляет: «Речь не шла об излечении, речь — о росте продаж. И, кстати, что лечить?».

⁵ Хотя книги Р. Эспозито и Н. Ауэрбах действительно любопытны и важны. Могу подбросить еще парочку источников: *Melton Gordon J. The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead. Detroit: Visible Ink Press, 1994; Reese J. The Dracula Dossier: a Novel of Suspense. NY: William Morrow Publ., 2009.*

4. Мастер-класс. Петра Ретманн и Драган Куюнжич

Работа Петры Ретманн выгодно отличается от текстов наших соотечественников тем, что обращается к анализу исторической памяти сегодняшних немцев, запечатленной в настоящих шедеврах современного искусства (известной серии работ Герхарда Рихтера «18 октября 1977 г.» об убийстве бойцов RAF), а не занимается воображаемой картографией очередного Зомбиленда. Но как она затесалась в стройные ряды СД — загадка.

Если работающий в Калифорнии сербский исследователь Д. Куюнжич, хорошо понимая масштаб темы, предпринимает впечатляющее расследование колониальной и расовой, «вампирической» политики США, задействуя все доступные ему исторические, политические, научные и культурные досье, вплоть до стигматов на собственном теле, то его русский коллега О. Аронсон нарочито замечает все следы, способные навести читателя на историческую и социальную проблематику. Он хочет только заражать и заражаться...

Между тем заражение действительно связано с вампирами, но не в перспективном, а в ретроспективном плане. Как мы уже намекали — если эпидемия имела место, то значит было и заражение, и виновные в нем, назначенные виноватыми. Куюнжич восстанавливает целую ризоматическую цепочку следов, ведущую не столько к единому центру, сколько вскрывающему общую логику поддержания насилия в современном мире, которое осуществляет настоящий «vEmpire» нашей эпохи — глобальный капитализм, по отношению к которому vampires Голливуда просто куклы, ну разве что немножко Вуду.

Отсылая к актуальной исследовательской литературе и классике (от Фридриха Киттлера и Деррида до Юдит Хальберстам и Наоми Кляйн), Куюнжич вскрывает амбивалентность и оборачиваемость образа вампира — палача и жертвы, изгоя и суверена, фашиста и еврея. Но его интересует не столько литературный и кинематографический образ Дракулы, сколько его политическая семантика, спроецированная на затрагивающую всех историю современности. Ибо именно через ее многоуровневый анализ возможно «предъявление метафизике вытесняемых ею оснований». И он делает это, вменяя самому Хайдеггеру забвение подлинных основ современной европейской цивилизации. Куюнжич показывает, почему событие «Рейд 1942», во время которого неспешное течение гёльдерлиновского Истра было навсегда нарушено расстрелом тысяч евреев и сербов, остается слишком профанным примером для пресловутого *Seinsvergessenheit* (с. 10–12).

Охотники за Дракулой у Стокера, оснащенные всеми видами записывающих устройств и вооружений — от фонографа и фотоаппарата до креста и осинового кола — предстают у Куюнжича его двойниками: «И конечно в центре баталии — кровь, образы биополитики

и аутоиммунных заболеваний первого порядка. Дракула — на стороне суверенитета национального государства, техно-братство — на стороне глобализации, вампир и vEmpire, одно — обратная сторона и двойник другого» (с. 17). Дело, следовательно, не столько в открытии соответствия образа вампира структуре массовых коммуникаций, сколько в последствиях для современности союза диктатора и технократа⁶. У Куюнжича образ вампира, скорее, негативный. В вампирической литературе (Б. Стокер, Э. Райс) он повсюду находит криптограммы политической и экономической экспансии Соединенных Штатов, преобразования «крови в нефть» и обратно, и даже усматривает в романе Райс предначертанность новоорлеанской катастрофы 2005 года. Как настоящий левый деконструктивист, Куюнжич алчет справедливости, усматривая альтернативу «вампирической логике превращения всего во всеобщий эквивалент, каким являются деньги» (с. 22) в неповиновении властям низших слоев общества и участии в благотворительных проектах представителей слоев высших.

5. Христос и Дракула в Imaginationland. Ж.-Л. Нанси

Вы спросите, кто этот «я», столь беззаботно, запанибрата обращающийся со ставшей уже академической, по крайней мере на Западе, проблематикой? По какому праву? Учусь у старших товарищей. Именно так, уверенно, со знанием дела обращается к теме вампиров Жан-Люк Нанси. Единственный автор журнала, знающий об обмене жидкостями с не-мертвыми не понаслышке, «не любит» вампиров (!?).

Всё, что говорит Нанси в ответ на запрос СД, выглядит в меру академично, в меру трагично, в меру экзистенциально и даже профетично. В основе вампиризма — христианская традиция: «Возможно, он [образ вампира] являл собой реакцию на неуловимый, недостижимый характер христианского воскресения...» (с. 91). Автор помещает вампира в контекст почтенной и священной традиции. Я бы и не обратил внимания на содержащийся здесь подвох, если бы параллельно не отсматривал первую часть трилогии *Kyle Sucks Cartman's Balls* «Южного парка», где Христос вместе с Дракулой выступают на стороне светлых сил нашего воображения. Трей Паркер и Мэтт Стоун помогли мне очнуться от гипноза этой завораживающей темы: Вампиры, Христы, Санты Морозы... Смешно же товарищи!

Что получается у Нанси: Дракула — это наш новый Христос? Нет, конечно, нет. Но явления это одного порядка. Только Христос «лучше»: «... для нас жизнь мертвых должна быть прямой противоположностью вампирической жизни. Противоположностью и истолкованием: мы понимаем, что мертвые действительно нуждаются в нас,

⁶ Ср.: Делёз Ж. Логика смысла. М., 1998. С. 76.

в нашей крови. Нуждаются в ней, не только чтобы обрести себе подобие жизни, но и потому, что человечество нуждается в придании смысла тотальности своего существования, как, впрочем, и существования всей природы» (с. 91). Давно ничего подобного от постмодернистов не слыхал. Это прямо французский космизм какой-то.

Вообще я уже давно заметил, что когда Нанси приезжает в Россию или пишет для русских, он будто играет на понижение. Предполагаю, что он вообще не понимает, чего от него здесь хотят. Но, по крайней мере, в отличие от наших начинающих вампироведов, впавших от культурной асфиксии всей этой темой в аутоэрогенную эйфорию, Нанси не склонен обращаться со смертью столь неуважительно и беззаботно. Он выделяет «подавленность» как ведущую в современности эмоцию в переживании смерти и больше говорит, конечно, о себе. Как еще проинтерпретировать подобный душераздирающий мемуар: «Но мы знаем, что мертвый мертв, просто потому что мы знаем, что все его жизненные процессы прекратились. Если прежде мы полагались на довольно шаткие признаки — остановку сердца, дыхания, — то сегодня располагаем куда более точным знанием, наглядно представленным неумолимо ровной линией электроэнцефалограммы» (с. 89). Философ настолько поглощен собственным *anamnesis morbi*, что политическую проблематику, связанную с клиническим диагностированием смерти, вообще игнорирует. Ну при чем здесь электроэнцефалограмма (не лень было набирать такое длинное слово)?

Нанси философ достойный, и мы ни в коей мере не пытаемся здесь поставить под сомнение его проект в целом. Мы отнеслись к написанному исключительно текстуально, как если бы не читали других произведений философа, впервые столкнувшись с ним на страницах СД. Спишем это на происки русских. Эми Уайнхаус на вечеринке у Абрамовича Наверное выглядела так же нелепо. Да и потом у любого известного поэта есть слабые стихи.

Почему бы Нанси было не обратиться в связи с нашей темой хотя бы к своему коллеге Дж. Агамбену? Последний, например, рассматривает проблему «мозговой смерти» не в применении к себе любимому, а как биополитическую стратегию современного либерализма, соперничающую здесь с нацистской⁷. К сожалению, Нанси больше занят сейчас заботами о сохранении в памяти народов и воскрешении в свете славы (с. 90). Но, по крайней мере, этот визионер «непроизводящих сообществ» не разделяет утопию коммуникативного вампиризма Аронсона & Со., замечая, что «наслаждение вампира едва ли может чем-то отличаться от унылого самоудовлетворения» (с. 91).

⁷ Ср.: Агамбен Дж. Номо sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М., 2011. Глава «Политизация смерти», особенно с. 210.

6. Физиологический коллективизм, или Дракула в стране Советов. А. Парамонов

Сильно выбивается из и без того нестройных вампирологических рядов текст Андрея Парамонова «Социализм в настоящем. К истории обменной гемотрансфузии Александра Богданова». Взвзвись за столь богатую тему, как советская вампирология, Парамонов почему-то практически не привлекает для анализа художественные тексты. В отличие от других авторов СД, он специализируется по «науке». Исследователь отклоняет все поэтические и утопические коннотации богдановских идей, пытаясь представить их исключительно позитивным научным и социальным проектом. В результате утопическим становится письмо самого исследователя. В плане обещаний светлого настоящего вампирического социализма он превзошел здесь самого Аронсона: «Суть обменных переливаний сводится к своего рода реальному производству идеального, а именно общности как некоего идеального принципа» (с. 105).

Жаль только, что исследователь обходит своим вниманием символическое и социологическое содержание этого «идеального принципа» у Богданова, ограничиваясь его физическими характеристиками. Так, лишь намекая на возможный интерес Сталина к идее обмена кровью между молодыми и пожилыми членами партии, он никак не комментирует скандальный фрагмент из Богданова: «Советская изношенность... поражает с особенной силой ответственных работников, перегруженных трудом организаторов жизни; но она захватывает и молодежь, ее наиболее активную часть, которая, живя в большой нужде, одновременно учится и ведет общественную работу, часто с той же подавляющей нагрузкой... Что может быть в таком случае реально действеннее, чем выход за пределы индивидуальных сил организма, их пополнение живыми активностями в другом организме»⁸. А ведь более утопического и одновременно цинического оправдания для по сути *вампирических* переливаний крови молодых строителей коммунизма в вены стареющей партийной номенклатуры, которые практиковал Богданов в 20-е годы и придумать невозможно. Известно, что таким образом он даже спас сестру Ильича. Короче, Булгаков и Пелевин отдыхают. Напрашивается и прямая аналогия с гемотрансфузиями между Дракулой, Люси Вестенра и ее молодыми поклонниками.

Кстати, Парамонов ничего не пишет и об отношении Богданова и других левых авторов к роману Стокера. А уж о проведении каких-то проблемных аналогий или различий богдановщины с соответствующими массмедийными сюжетами и говорить не приходится. Полное молчание. Вместо этого избалованным постмодернизмом чита-

⁸ Ср.: Михайлова Т., Одесский М. Граф Дракула. Опыт описания. С. 175–186.

телям СД предлагается поверить, что Богданов может быть принят в круг их домашнего чтения на основании его несогласия с культурной политикой большевиков (с. 106). Однако смысл полемики Богданова с большевиками одной цитатой не измеришь. Известно, например, что именно Богданов был автором идеи чистой пролетарской культуры, которая предполагала доступ к образованию и культурным ценностям в новом советском государстве только для представителей передового социального класса.

Наконец, коротко упоминая роман Богданова «Красная звезда», Парамонов совершенно игнорирует специально посвященный вампирической теме второй роман его марсианской дилогии «Инженер Мэнни» (1913). А ведь именно в нем появляются темы, заставляющие усомниться в справедливости интерпретации Парамоновым связи между поэтическим, научным и политическим в проекте А. Богданова⁹. Это, к примеру, тема жертвоприношения. После встречи с вампиром Маро инженер Мэнни решает принести себя в жертву, чтобы самому не стать социальным или «идейным» вампиром, и открыть дорогу молодым, прежде всего своему сыну Нэтти, последователю «великого Ксарма». Согласитесь, что самоубийство, к необходимости которого Мэнни подтолкнул как раз вампир, — это совершенно иная идея, нежели непрерывные обменные трансфузии между разными поколениями организаторов новой советской жизни.

Анализ аналогий в этом романе Богданова с центральными персонажами и сюжетами раннесоветской истории и мифологии могли бы позволить исследователю сделать более содержательные выводы и в отношении его чисто научного проекта. К сожалению, он этого не сделал¹⁰.

7. «Собачий кайф» Олега Аронсона

Мы уже писали, что социально-политические аспекты вампиризма якобы вовсе и не интересуют наших диванных мыслителей. Аронсон относит их к фольклорным истокам и сюжетным линиям произведений про вампиров. Но и к сущности технических устройств, сделавших возможным кинематографическую карьеру этого образа, теоре-

⁹ Парамонов пишет в одном месте, что Богданов вынужден был прибегать к художественному языку пока не сформулировал свое организационное учение «научно», в двухтомной «Тектологии» (с. 96). Но как тогда объяснить тот факт, что «Инженер Мэнни» появился в год издания первого тома «Тектологии», а его переиздание вышло в 1918 г., т. е. уже после выхода второго тома?

¹⁰ Рекомендуем публикации на эту тему Михаила Одесского. Наряду с главой уже упомянутой книги (особенно с. 183) см. также: *Одесский М.* Миф о вампире и русская социал-демократия: Очерки истории одной идеи // Литературное обозрение. М., 1995. № 3; *Одесский М.* Вампир в романтической России: материалы к исследованию. Солнечное сплетение. 2004. № 8.

тик также равнодушен, претендуя тем не менее на выявление трансцендентальных условий возможности современных медиа в плане открытия в них «иных» способов восприятия, мышления и новых логик выражения. Заказали статью «про вампиров» для богемного московского журнала? Даешь новый эпистемический поворот, или сразу «научную революцию»? По-другому у нас нельзя — засмеют.

«Трансцендентальный вампиризм» в этом смысле — не более чем риторическая фигура с ироническим подтекстом. Но что подвергается здесь иронии? Новоевропейский субъект; функции представления; идея политической суверенности; «принцип конечности»¹¹ (с. 37)? Так это же почтенная философская архаика, которую критически не «преодолевал» в прошлом веке только ленивый. А может быть, сам вампиризм? Разве может массмедийный феномен, вызывающий фальшивые аффекты, стать трансцендентальным? Ну разве что «трансцендентальной иллюзией». Проблемы здесь нет. Подобного рода рефлексия над продуктами массмедиа во всем желает быть им подобной, будучи ориентирована не на получение знания и даже не на передачу информации, а только на развлечение и досуговую коммуникацию.

Но настоящие источники своих «идей» Аронсон замалчивает. Так, идея кинематографического чтения (и соответственно «письма») невоспринимаемых образов принадлежит Ж. Делёзу¹². Бергсоновская проблематика образа не как субъективной психической проекции на внешнюю реальность, а как становящейся материи самой «жизни» подробно разрабатывалась московским философом В.А. Подорогой еще 20 лет назад¹³. Русские авторы не любят ссылаться на своих соотечественников — это не модно. Но то, что Аронсон не ссылается на собственного учителя, можно оправдать только тем, что он понял его с точностью наоборот.

¹¹ Кстати, непонятно, что означает «принцип конечности». Не зависимо от того, идет ли речь о конечности или бесконечности (мира и человека) — бог как «абсолютно Другой» подстерегает философию из-за плеча плохо артикулированной проблемы.

¹² Ср.: Делёз Ж. Кино. М., 2004. С. 54, 57 слл.

¹³ Ср.: «Глаз Вия обращается на самого себя, он уходит в саму материю, которая его породила для того, чтобы создать образ самой материи. Это как бы саморефлексия нечеловеческого взгляда. Машина видит, машина-глаз. Что же касается глаза (“расширенного, раскрытого настезь”), то его функции полностью передаются идеологемам монтажа, подвижных чистыми энергиями природных, материальных стихий. Глаз Вия, обращенный на себя, интервализует материю, разрывая ее органические сцепления, подчиненные органической оптике человека. И этот глаз, вновь после Гоголя возрождаемый, чтобы быть глазом самой материи, должен быть абсолютно свободен: он видит без плана, предварительного расчета и общей цели, это мгновенный взгляд, делающий глубокие надрезы на поверхности видимого, материального потока, освобождающий невидимые силы материи» (Подорога В. Евнух души. Позиции чтения и мир Платонова // Параллели. 1991. Вып. 2. С. 55).

Зато он привлекает текст покойного Вадима Цымбурского. Его послесловие к первому советскому изданию романа Стокера Аронсон называет «научным» и «основополагающим для мировой дракулианы», которая, по его словам, получила широкое развитие только к концу прошлого века (с. 27). Учитывая, что текст Цымбурского был опубликован в 1990 году, Аронсон обнаруживает сомнительный патриотизм, игнорируя действительно основополагающие исследования романа Стокера и монстрологическую литературу филологического, социологического и психоаналитического характера, взлет которой пришелся на 70–80-е годы¹⁴. Кстати, исследование «Завещание Дракулы» раннего Ф. Киттлера, немецкого философа медиа, ориентировавшегося на Лакана, было опубликовано еще в 1982-м¹⁵. Уровень анализа им стокеровского романа и вообще дракулической темы несопоставим с интуициями наших «вампиристов». Вроде бы всем известно, что тема вампиров связана с психоанализом и медиатеорией, но проблема состоит в том, что об этих трендах современных междисциплинарных исследований наши соотечественники знают лишь понаслышке.

Позаимствовав у Цымбурского основной контент анализа и даже ключевые слова и выражения, Аронсон лишь поменял его оценку со сдержанно консервативной на невозддержанно либеральную. Там, где Цымбурский видит «коловоращения крови», Аронсон усматривает спасительность коммуникации. Аронсон взялся вернуть потоки напрасно пролитой крови обратно в коллективное бессознательное, экспонированное сегодня в разветвленных коммуникативных сетях. Анестезируя память о коллективном насилии ссылками на его фольклорность и фантазматичность, теоретик задается сугубо «философским» вопросом о «событии Дракулы», изменившем чувственный мир современности и способы его восприятия. Но разве событие сводится к восприятию, точнее, разве восприятие может стать событием не изменив существенно жизненный мир, повседневный опыт, навыки и привычки широких народных масс?

¹⁴ Здесь можно упомянуть только самые принципиальные: *Summers M.* The Vampire: His Kith and Kin, 1928; *Wasson R.* The Politics of Dracula, 1966; *Лурье Я.* Еще раз о Дракуле и макиавеллизме // РЛ. 1968. № 1; *Giraud G.* Dracula. Contributi alla storia delle idee politiche nell'Europa Orientale alla svolta del XV secolo. Venezia, 1972; *Ronay G.* The Truth about Dracula. 1972; *McNally R., Florescu R.* In Search of Dracula: a True History of Dracula and Vampire Legends. 1972; *Bentley C.* The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's «Dracula». Literature and Psychology. 1972; The annotated Dracula [annotated ed. of *Dracula* by Bram Stoker; introd., notes, and bibliography by Leonard Wolf. 1975; *Underwood P.* The Vampire's Bedside Companion: The Amazing World of Vampires in Fact and Fiction. 1975; *Stoicescu N.* Vlad Țepeș. București. 1976; *Twitchell J.* The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature. 1981; *Auerbach N.* Magi und Maidens. The Romance of the Victorian Freud. Chicago, 1982.

¹⁵ *Kittler F.* Draculas Vermächtnis (Bram Stoker, Dracula) // Hombach D. (ed.). ZETA 02. Mit Lacan. Berlin, 1982.

Если Цымбурский оправдывал продолжающиеся массовые убийства из «высших» геополитических соображений и кровожадной природы человека, то Аронсону достаточно ссылок на «материю жизни» и «невидимые образы», чтобы просто проигнорировать этот вопрос. Как и большинство обывателей, он, вероятно, полагает, что политика умерла вместе со смертью всевозможных пассионариев, а миром правит «множество невидимых коммуникационных связей». Отчасти это верно, но вот насколько логика медиавампиризма противоположна логике суверенности, еще большой вопрос. Аронсон пишет, что мы должны отвлечься от мифических и исторических содержаний образа Дракулы, чтобы увидеть иной смысл, превышающий сам этот образ — в котором охотно узнают себя современные медиатехнологии с их ненасильственной коммуникативностью и теленаблюдением. Но ведь массмедиа узнают себя в не-мертвом именно потому, что сами же его и порождают. При этом смысловое содержание этого образа остается в забвении.

Однако кое-какие «содержания» понадобились и Аронсону. Разумеется, это почти те же самые характеристики вампира, которые выделял Цымбурский: «самому сосать кровь, отдавать собственную кровь другим вампироподобным, и, насытившись, спать в своем убежище — свежей земле». Правда, для Цымбурского были важны еще колы и сюжетные конфигурации романа, обыгрывающие вампирические качества исторического прототипа Дракулы.

Трудно следовать логике Аронсона, тем более что сам он отклоняет рациональные методы, предлагая «мыслить образами». Мы не против. Но ограниченность логических порядков в осмыслении утратившего всякие претензии на рациональность современного мира еще не отменяет следования критериям точности хотя бы в изложении чужих идей. Прилагая искаженный парафраз из Беньямина о предвосхищении в модернистской литературе конца XIX — начала XX века выразительных и экспозиционных возможностей современных массовых медиа к роману Б. Стокера, Аронсон пишет, что популярность образа Дракулы обусловлена популярностью кино, которому стокеровский персонаж оказался чуть ли не имманентен, причем еще до появления самого кинематографа. Но автор тут же поясняет, что вампир причастен кино лишь косвенным образом (с. 29). В одном предложении Аронсон умудряется сказать, что новации Стокера только близки по значению открытиям Фрейда и Бергсона в контексте теорий образа и памяти и что они их даже превосходят, а «бергсоновские образы и фрейдовские сновидения» открытому Стокером «кинематографическому зрелищу практически не причастны» (с. 32). Смело утверждается, что Стокер изобрел какое-то «кинематографическое письмо», которое самим кинематографом было освоено не сразу (с. 30), и тут же — что его правильнее было бы понимать как «протокинематографическое» (с. 32–33). С одной стороны, пишет-

ся, что реалистическим эффектом стокеровский вампир обязан форме дневников, писем, научных меморандумов, удачно смонтированных в романе (с. 33), но уже на следующей странице объявляется, что Стокер дистанцировался от техник записи, которая только очерчивала границу «эмпирии вампиризма», вступая с ней в «бой» (с. 34). Дракула, по Аронсону, это и становление самой «жизни» и «материя письма». Его образ выступает результатом «странного взаимоотношения не-живого и не-мертвого» и одновременно соткан из материи «не-мертвого» (с. 34). Наконец, автор запутывает все окончательно, когда заявляет: «Здесь мы сталкиваемся с образом, который не порожден записями и изображениями, а является их условием, совпадая с письмом» (с. 35), — кинематографическим, надо думать, но появившимся еще до кинематографа, т. е. протокинематографическим письмом романа, субъектами которого выступают, с одной стороны, его персонажи, а с другой — «непредставимый образ фантастического существа», вампир. Речь, стало быть, идет о «событии Дракулы» как «случайном стечении обстоятельств» во времени появления новых устройств записи и массовой репродукции изображений. А, ну теперь «все понятно».

За этой понятийной небрежностью стоит действительное противоречие между образами, производимыми становящейся «материей жизни», и образами, которые были репродуцированы новыми медиа. Аронсону угодно смешивать эти два уровня анализа. Но нельзя не учитывать, что появление новых медиа принципиально опосредовало отношение художника с «жизнью», не просто лишив их натуральности, но изменив природу самого образа. Он не просто утратил ауру, но и приобрел новую — рекламную. Произведения массового искусства являются как бы рекламой самих себя. Они не только лишились feedback, а как бы инкорпорировали инстанцию Другого в себя, устранив ее в реальности. И вампиры, как мы уже писали, — не единственные Другие, которые выполняют сегодня в массовом сознании функцию мобилизации желания Другого при его одновременной фрустрации. То, что речь идет о новой мифологии массмедиа, — тривиально. Но если обращать внимание не только на ее работу, но и на ее продукты, выводы из этого наблюдения окажутся не столь радужными, как представляется медиаутопистам. «Случай Брейвика» здесь — только самый свежий пример.

Кто может претендовать сегодня на воскрешение Другого, утверждение События и спасение Ratio, хотя бы через научение его мыслить образами? Аронсон призывает на помощь Ж. Делёза — философа события и становления. Но и здесь по ходу дела наш автор все нещадно искажает. Делёз ангажирован как поклонник «кровеносных клопов» (с. 45) и апологет вампирического заражения. Начать с того, что Якоб фон Икскуль (Jakob von Uexküll) изучал не клопов, а клещей (die Zecke). Они даже к различным отрядам насекомых от-

носятся. Но это ладно, Аронсон, наверное, спутал Делёза с Маяковским. Важнее, что в цитируемых в его статье фрагментах из «Тысячи плато» представлена только одна сторона темы кровососущих. В своем «Алфавите» Делёз обращается к клещу не как к коммуникативной метафоре, а как к насекомому, овладевающему своей жизненной территорией¹⁶.

Эта территориализация, по Делёзу и Гваттари, невозможна без встречной рефлексивной тенденции — детерриториализации, оставления и разрушения пространств, переноса своего кода на другие сцены и популяции, за счет которого последние могут, в свою очередь, ретерриторизоваться. В «Тысяче плато»¹⁷ жизненный цикл клеща предстает как аффективный сценарий, разворачивающийся между бесконечным выжиданием жертвы и коротким наслаждением, ведущим его к смерти. Только в метафорической проекции на социальную сферу жизненные аффекты клеща, вступая во взаимодействие с действиями и страданиями тел его жертв, могут привести не только к смерти, но и к появлению более мощной телесности. Аналогичное описание Делёзом—Гваттари взаимодействия осы и орхидеи, клевера и шмеля — иллюстрация экологической модели, в которой витальные и машинные элементы сворачиваются в складку мирового становления, минуя уровень сознания¹⁸. Фактор кровососания здесь не столь важен. Важнее появление нового, еще невиданного вида живого или оригинального описания известного. Это объясняет, почему Делёз и Гваттари не привлекали комаров или летучих мышей, зато писали о пауках и их смертельной паутине¹⁹.

В проблематике животного Делёза—Гваттари интересовали модели описания человеческой жизни как становления, альтернативного устойчивым формам бытия, образования открытых сообществ (банды, стаи) в противоположность патриархальным социальным институтам, а также обнаружение первичных элементов искусства. Т. е. они не ограничивали свой анализ животными ареалами, проследившая в определенных мыслительных планах размыкание натуральных множеств к «молекулярным коллективностям». При этом Делёз и Гваттари учитывали опасность перехвата соответствующих потоков институтами государства, семьи и церкви²⁰. Возможность апроприации образов революционного становления формами идеологии они специально обсуждали в связи с реальным противоречием меж-

¹⁶ См.: <http://klinamen.com/>

¹⁷ Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. М.: У-Фактория, Астрель, 2010. С. 424.

¹⁸ Ср.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. М.: У-Фактория, 2007. С. 446–49 сл.; *Они же*. Тысяча плато... С. 17 сл., 419–421 сл.

¹⁹ Поэтому надо быть осмотрительнее с зоологическими метафорами, а то можно договориться до... Рудольфа Штайнера (С. 38).

²⁰ Там же. С. 398–400 сл., 409.

ду принадлежностью его субъектов к стае и собственной исключительной индивидуальностью²¹. Образ вампира наглядно демонстрирует это противоречие.

Стокеровский Дракула, например, принадлежит одновременно волчьей стае, является повелителем крыс и сохраняет признаки феодалного суверена. Т. е. он не столь однозначен, будучи, с одной стороны, привязан к своей крови и почве, подобно нацистам, но и наделен признаками изгоя-иудея. Можно, конечно, подобно Аронсону, связывать эти его качества только с фольклорными рудиментами образа. Но почему удобные характеристики объявляются им трансцендентальными, а неудобные — психологическими? Дракула не сводится ни к своему историческому протитипу, ни к мифологическому образу, ни к литературному персонажу. Это только различные стороны «становления вампиром» — жертвой и палачом, колосажателем и страдающим от скуки не-мертвым. Кто он действительно такой: ложно обвиненный козел отпущения или большой преступник, возведенный коллективным сознанием в идола?

Противоречивые признаки указывают на субверсивность манифестируемого с помощью этого образа желания. Подобно инцесту, вампир как позитивный троп в принципе невозможен. Проблема состоит в ситуации, которую Делёз и Гваттари описывали как паралогизм подавления в психоанализе. Double bind в образе вампира функционирует аналогично Эдипу: с одной стороны, желаемое в вампире — это его невероятная сексуальная потентность и притягательность, сближающая его с образами Дон Гуана и Казановы. Но он одновременно и ведьма, колдун, призрак, опасный чужак и маньяк-извращенец, практикующий нечеловеческие, перверсивные способы удовлетворения, т. е. фигура запрещенная и исключенная. Эта амбивалентность образа вампира мобилизует и в то же время блокирует желание, навсегда опосредуя его запретом. Заражение кровью выступает здесь как аналог фрейдовской идентификации с отцом, а страх перед чужой кровью — как эквивалент запрета на инцест. В результате запуганный субъект готов принять любое навязываемое ему желание за свое собственное — «Ты видишь, вот чего ты хотел!..»²²

Сами Делёз и Гваттари акцентировали в теме вампирического заражения аспект противостояния размножению и доместикации, а не ритуального обмена кровью и открытия нового зрения. Общаться с вампиром довольно опасно, с этим связаны риски, чаще всего кончающиеся чьей-то смертью. Их вампир — не прирученный «другой» и не «абсолютно иное». Это, скорее, переходная фигура от одного типа становления к другому, от одних множеств к совершенно иным, новым и несоразмерным с исходными, от молярного

²¹ Ср.: Там же. С. 400.

²² Ср.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип... С. 258.

к молекулярному, от видимого к невоспринимаемому, но по ту сторону образа, мифа и коммуникации. Авторы «Тысячи плато» неоднократно подчеркивали дистанцированность шизоанализа по отношению к мифологии и мифологии. В этом смысле вампир у Делёза–Гваттари, подобно мышлению, не имеет образа и избегает повторения. Комично, что Аронсон сам приводит цитату, в которой авторы пишут об этом прямо, но делает из нее противоположные выводы (с. 45).

Основные критические усилия Делёза–Гваттари в «Капитализме и шизофрении» были направлены на деэдипизацию желаний, т. е. на выход из круга невротических заражений, трансферов и контр-трансферов. Поэтому сближать, например, «вакцинацию неврозом» у Фрейда и модель ризоматического заражения у Делёза–Гваттари (с. 38) просто ошибочно.

Делёз и Гваттари часто отмечали, что вампиры появляются во время эпидемий и войн, рождаются от умерших оборотней и т. д. Дьявол, колдуны, вампиры... Вступать в альянсы, распространять заразу, сосать кровь... О чем здесь вообще речь? О метафоре привилегированной коммуникации, ритуалах закрытых сегрегаций, колдовстве и вампиризме? А может быть, об эстетизации насилия, апологии войн и отравлении колодцев? Не стоит увлекаться. Тотальное метафорическое письмо французских философов вызывает неодолимое искушение просто пересказывать написанное, не выходя за пределы их языка. Тем более что переход от биологических метафор к психологическим, социологическим и обратно совершается у них без предупреждений и пояснений, антитетическое почти не отличимо от аффирмативного, знание от перформатива. Но попробуем сосредоточиться только на том, что таким образом говорится: «Если становление-животным принимает форму Искушения и форму чудовищ, вызываемых в воображении демонами, то это потому, что оно сопровождается — как в своем истоке, так и в своем предприятии — разрывом с главными институтами, установившимися или желающими установиться»²³.

Речь идет о моделях самоорганизации миноритарных групп и их противопоставлении молярным государственным институтам на уровне принятых в них способов взаимодействия, отношении к другому, телу, сексуальности, насилию и т. д. Вампиры в этом смысле, скорее, фигуры исключения, аутсайдеры, виноватые в эпидемиях и морах, всегда крайние в глазах представителей «главных институций». У Делёза–Гваттари говорится в этом смысле не о принятии «колдунами и вампирами» вины на себя, эскалации насилия и дистрибуции образов страха, а о радикальной критике институтов, которые производят и поддерживают уровень ненави-

²³ См.: *Они же*. Тысяча плато. С. 407.

сти в обществе, в том числе с помощью медиа, массовой культуры и кинематографа²⁴.

«Реабилитация» образа вампира в этой связи может быть только отрицательной, особенно сегодня, когда механизмы его социального исключения работают в режиме субверсивной аффирмации²⁵.

* * *

Возможно, все загадочнее, и редакция СД следовала в выборе темы не профессиональным, а каким-то личным мотивам. Ведь первое издание русского «Дракулы» было опубликовано еще в дореволюционном «Синем диване», а первый погибший на «Деметре» русский матрос носил фамилию Петровский...

Игорь Чубаров

²⁴ Кстати, не случайно в «Синема» Делёз практически не обращается к вампирам. Это тема принципиально не связана с рассматриваемой там бергсоновской проблематикой образа-движения и образа-времени.

²⁵ Американские телекомпании уже давно воплотили в своих сериалах аронсоновскую утопию дружественных вампирических сообществ, доведя ее до абсурда. «Немертвые» успешно встроились в мыльные сюжеты и стали неразличимыми с маньяками, серийными убийцами, отчаянными домохозяйками и прочим сериальным народцем. К примеру, в сериале «True Blood» (НВО, 2008–2011 гг.) вампиры утрачивают большинство своих монструозных качеств и виктимных признаков, но ценой образной инверсии со своими прежними гонителями. В результате возрождаются традиционные фигуры исключения — негры, гомосексуалисты, наркоманы и т. д.